

*Heltai Gyöngyi: Az operett metamorfózisai, 1945–1956.
A „kapitalista giccs”-től a haladó „mimusjáték”-ig.*

ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2012. 266 oldal.

Heltai Gyöngyi kötete hét tanulmányból áll, melyek látszólag hét különböző témát tárgyalnak. Bár a munka két nagyobb részének címadása: „Operett és kulturális emlékezet” illetve „Operett és interkulturalitás” két fő gondolatkört jelez, végső soron valamennyi írás egyetlen témához, a magyar szocialista realista operett gyakorlatához kapcsolódik. A mű igazi *opus magnum*: válogatása és összegzése mindannak, amit a színháztörténész szerző több mint egy évtizednyi témába vágó kutatásai nyomán francia nyelvű disszertációjában¹, illetve tudományos folyóiratokban publikált. Heltai persze a magyar operett-történet más, korábbi korszakainak is alapos ismerője: vizsgálta már a két fővárosi Népszínháznak a 19. századi nemzetépítésben játszott szerepét,² vagy éppen a Király Színház két világháború közötti történetét³ – hogy csupán néhány olyan munkáját említsem, amely nem a tanulmánykötet címében jelzett időszakhoz kapcsolódik.

Bár már több fontos operett-tárgyú írás látott napvilágot más szerzők tollából is magyarul – Batta András munkáitól⁴ egészen Csáky Móric kultúrtörténeti tanulmányáig⁵ –, Heltai Gyöngyi jelen kötete a maga nemében egyedülálló, úttörő munka, a szocreál operett első és mindeddig egyetlen könyv terjedelmű, magyar nyelvű feldolgozása. Az ő kutatásait megelőzően tudomásom szerint csupán egy írás foglalkozott a témával: Szemere Annának a *Zenetudományi Dolgozatok* 1979-es kötetében megjelent, nyúl farknyi tanulmánya.⁶ Ez azonban Heltai Gyöngyi munkásságához képest csupán szerény kezdetnek mondható, ráadásul publikálásának időpontjából adódóan szerzője nem ismerhette azt a tetemes mennyiségű, pártállami működést dokumentáló forrásanyagot sem, amely a rendszerváltást követő levéltári forradalomnak köszönhetően mára hozzáférhetővé vált, s amelyre Heltai Gyöngyi nem csekély mértékben támaszkodott.

Mint azt a kötet címadása is jelzi, a szórakoztató zenés színházi műfaj figyelemre méltó átváltozásokon ment keresztül a kötet tárgyául szolgáló időszakban. A könyv némi iróniát sem nélkülöző alcíme e változások két fő stációját nevezi meg. Az alcím idézőjelei persze világosan utalnak arra, hogy a szerző nem saját értékítéletét fejezi ki e nagyvonalú kategóriákkal, hanem az 1950-es évekbeli színházi élet egyik főszereplője, Gáspár Margit történeti konstrukciójára utal velük. Gáspár a magyar színházak 1949-es államosítása és az 1956-os forrada-

¹ Heltai 2011a.

² Heltai 2009, 2010.

³ Heltai 2011b.

⁴ Batta 1992a (németül: 1992b), 1998, 2004 (angolul: 2011).

⁵ Csáky 1996 (magyarul: 1999).

⁶ Szemere 1979.

lom közötti időszakban a Fővárosi Operettszínház igazgatójaként kulcsszerepet játszott nem csupán az intézmény arculatának és repertoárjának alakításában, hanem a Színművészeti Főiskola operett tanszakának tanáraként, illetve elméleti írásnak álcázott pamfletok szerzőjeként általában véve a magyar operett sorsának alakulásában. A kommunista hatalomátvételt követő évek beszűkült politikai és kulturális keretfeltételei mellett minden bizonnyal az ő személyes ambíciója is lényegesen hozzájárult, hogy az 1950-es években a műfaj sajátos újjászületése zajlott le, amelyet – Szentkuthy Miklós egyik Orpheus-füzete címének, a *Fekete reneszánsz*nak analógiájára – talán „vörös reneszánsz”-nak, esetleg az operett „csillagos óráinak” nevezhetünk.

Már a könyv felépítése is mutatja, hogy Heltai Gyöngyi nem valamiféle nagy, összefüggő, folyamatos narratívaként beszéli el számunkra az operett 1950-es évekbeli propagandisztikus célú felhasználásának történetét. Inkább jellemző példákat, eseteket emel ki, s a színház- és társadalomtörténet korábbi kutatóinak munkáiban jól körülírt jelenségekként azonosítja és ragadja meg azokat. Az esettanulmányok sorában az első Fedák Sári legendás operettprimadonnát Pierre Nora francia történésztől kölcsönzött műszóval élve „lieu de mémoire”-ként, „emlékezeti hely”-ként határozza meg; a díva 1945 utáni meghurcoltatására és színpadtól való eltiltására pedig az „elrendelt felejtés” kifejezést használja. A két világháború közötti színházi bulvárlapból, a *Színházi Életről* idézett részletek jól illusztrálják Fedák figyelemre méltó, hivatásán messze túlmutató társadalmi reputációját. Az 1945 utáni évek szatirikus lapnak álcázott propagandaorgánumból, a *Ludas Matyi*ből idézett írások pedig arról árulkodnak, hogy a régi rend hívének kikiáltott primadonnát éppen a kárhoztatott régi bulvárszínházi gyakorlat hagyományos műfajait felhasználva támadták. A Fedák állítólagos nyilasszimpatiáját megbélyegző, a *Bob herceg*, a *János vitéz* és a *Szibill* című operettek népszerű zeneszámaint átszövegező paródiák persze kevésbé meglepőek, ha tudjuk, hogy a *Ludas Matyi* főszerkesztője az a Gábor Andor volt, aki 1919-es emigrációja előtt fordítóként és szövegkönyvíróként maga is a budapesti operettiparban tevékenykedett. A Fedák 1955. májusi temetéséről készült – Rákosi Mátyás titkári iratai között fennmaradt és Heltai által idézett – három jelentés azonban arról tanúskodik, hogy a politikai hatalom által elrendelt felejtés nem következett be; a gyászszertartás külsőségei éppen az elhunyt személyéhez kapcsolódó emlékeket idézték fel, s ezáltal néma politikai demonstráció jelleget öltöttek.

Hogyan kerülhetett egyáltalán sor az operett 1950-es évekbeli utóvirágzására és hogyan maradhatott életképes ez a *par excellence* polgári és profitorientált műfaj a hidegháború éveinek politikai viszonyai közepette, amikor a szovjet befolyási övezetbe tartozó, kelet-európai államokban a múlt mindenféle burzsoá csökevénye *ab ovo* ideológiailag károsnak és elvetendőnek minősült? Részben e kérdésre ad választ a kötet második tanulmánya.

Gáspár Margitnak az operett gyökereire vonatkozó elméletét Heltai egy Eric Hobsbawmtól vett terminussal élve „invented traditon”-ként, „kitalált

hagyomány”-ként írja le. Mint azt a szerző kimutatja, Gáspár 1949-es brosrájában⁷ olyan eredetmítoszt fogalmazott meg a műfaj kezdeteivel kapcsolatban, amely szerint „az operett nem a polgári társadalom sajátos terméke” és nem az opera paródiájaként született a virágzó kapitalizmus idején, hanem az ókori római népies színjátszás sajátos műfajának, a *mimus*nak örököse volna. Gáspár írásán persze érezhető a kor politikai irányvonalának való megfelelni akarás. Például amikor az ókori római mimusszínház előadóit afféle népi demokratikus operetthősökként jellemzi, akik „[n]em jártak kothurnuson mint a tragédiák színészei: meztelen talpuk a földet taposta. Nagy többségük álarcot sem viselt: igazi arcukat mutatták a közönségnek. [...] A nép közt, a népnek játszottak ők, akik a népből valók voltak. Proletárok színészei, maguk is színész proletárok.”⁸ A *mimus*, olvasható Adamik Tamás római irodalomtörténetében, a római színjátszás egyetlen olyan műfaja volt, melyben nők is színre léphettek. Gáspár azonban elhallgatja, hogy e női előadók nemcsak kothurnust és álarcot nem viseltek, hanem bizonyos alkalmakkor semmi sem fedte őket. A *mimus*-előadások ugyanis Flora istennő termékenységkultuszához kapcsolódtak, hagyományosan a Floraliának nevezett ünnep keretében zajlottak, s többek között Valerius Maximus történetíró egyik anekdotájából tudjuk: a produkciók fő vonzereje éppen az volt, hogy a színésznők, a *mimák* a közönség szeme láttára meztelenre vetkőztek. „Igazi arcukat mutatták a közönségnek” – miként Gáspár Margit fogalmaz.⁹

De hagyjuk a szexualitást a hanyatló Nyugat ópiumának. Az ókori *mimus*-irodalmat Gáspár kevéssé ismerhette, tekintve, hogy a latin népies színjátszás e műfaja, csekély számú és terjedelmű töredéktől eltekintve nagyrészt elveszett. Szemlélatomást épp emiatt lehetett alkalmas arra, hogy egy tetszetős teória alapjául szolgáljon, melynek célja, mint Heltai Gyöngyi rámutat, egyszerre volt az ideológiai szempontból gyanús operett műfaj legitimálása, 1945 előtti hagyományainak diszkreditálása, egyszersmind újonnan létrehozni kívánt, szocialista realista műfajának elméleti megalapozása. E cél érdekében, mint Heltai Gyöngyi kimutatja, Gáspár érvelése egyebekben is fittyet hány a színháztörténeti tényekre. Az operett kezdeteivel kapcsolatos legújabb szakirodalom¹⁰ ugyanis az Operettszínház egykori igazgatónőjével ellentétben egybehangzóan állítja, hogy a műfaj az opera és daljáték határmezsgyéjén egyensúlyozó opéra-comique szatirikus változataként jött létre Párizsban az 1850-es évek közepén, egy kapitalista részvénytársaság által működtetett bulvárszínházban, s fontos előzményét képezték olyan egyéb francia zenés színházi műfajok, mint a népszerű dalok átszövegezett változataival megtűzdelt vaudeville,¹¹ illetve a francia nyelvterületen különösen virulens operaparódia hagyománya. Ezt egyébként Jacques Offenbach művei is tanúsítják, amelyekben

⁷ Gáspár 1949.

⁸ Figyeljünk fel a Gáspár által alkalmazott retorikai fogásokra: a polyptotonra és a kiazmusra, melyek a brosrú szerzőjének a szónoki beszédben való jártasságáról árulkodnak. Gáspár 1949: 4.

⁹ Adamik 2001: 51–52. Gáspár 1949: 4.

¹⁰ Yon 1992, 2000; Lamb 2001; Brzoska 2009.

¹¹ Schwarz 2009a, 2009b.

gyakran találkozunk népszerű operákból vett zenei idézetekkel, illetve esetenként a zenei stílusparódia igen szórakoztató példáival. Gáspár teóriája, melyet a 60-as évtized kezdetén könyv terjedelemben is kifejtett,¹² mindenesetre meglepően életképesnek bizonyult. Ezt a Heltai által említett példák mellett az 1998-ban megjelent Offenbach-bibliográfia is tanúsítja, melyben Gáspár könyvének 1969-es német kiadása¹³ – mindenféle kommentár nélkül – az operett műfajtörténetét tárgyaló szekunder irodalomként szerepel.¹⁴ Mindez érdekes példa arra, hogyan lesz egy propagandisztikus célú írásból „tudományos munka”.

A kötet harmadik tanulmányában a szerző Marco de Marinis olasz színház-történészről kölcsönzött kategóriával élve „hagyományos komikus”-ként jellemzi a szocreál operettekben is nagy sikert aratott táncoskomikust, Latabár Kálmánt, egy hasonló pályát bejáró olasz színésszel, a Totò művésznevű Antonio de Curtis-szal állítva párhuzamba. Az írás a korabeli színházi élet és kultúrpolitika szereplőinek megnyilatkozásai, illetve egykorú levéltári dokumentumok révén mutatja be, mennyire ellentmondásos volt a hatalom Latabárhoz való viszonya: egyfelől kárhoztatták „öncélú” játékmódja miatt; a feledésre, illetve átnevelésre ítélt, régi bulvárszínházi hagyomány képviselőjeként gyanakvással figyelték és még az Operettszínházon kívüli fellépéseit is számon tartották; másfelől viszont sztároknak kijáró, Gáspár igazgatónőét is meghaladó fizetést és Kossuth-díjat is kapott. Idővel ugyanis még a Rákosi-korszak színházi életének alakítói is kénytelenek voltak belátni, hogy az új, politikai didaxissal terhelt operetteket – vagy ahogyan Heltai Gyöngyi szórakoztatóan fogalmaz: „a Szabad Nép félórak dramatizált vagy megzenésített változatai”-t (135) – csak a Latabárhoz hasonló népszerűséggel rendelkező előadók képesek elfogadtatni a közönséggel, méghozzá többnyire annak árán, hogy a hangsúly az eszmei mondanivalóról az „öncélú” nevetetésre helyeződött. Valószínűleg kevesen tudják, számomra legalábbis újdonság volt, amire Heltai Gyöngyi figyelmeztet: az ezredfordulón felépült új Nemzeti Színház előtti parkban Párkányi Raab Péter egy szocreál operett szerepében, Sárközy István *A szelistyei asszonyok* című művének Mujkó udvari bolondjaként mintázta meg Latabár Kálmán alakját.

Jan Assmann példáját követve a „kontraprezentikus emlékezet” működésének eseteként szerepel a kötetben egy olyan tanulmány, amely Gáspár Margit visszaemlékezéseinek¹⁵ anekdotisztikus részletéből kiindulva azt vizsgálja, hogyan és miért aratott kolosszális sikert a Nagy Imre-korszakban két egészen különböző kulturális mezőhöz tartozó, eltérő presztízsű darab: a *Csárdáskirálynő* és *Az ember tragédiája*. A Heltai által feltárt és idézett forrásokat olvasva megdöbbenő látni, miként kerül egymás mellé és kapcsolódik össze ez a két, teljesen

¹² Gáspár 1963.

¹³ Gáspár 1969. Megjegyzendő, hogy e német kiadás címében a „gyermek”, az operett jelzője már nem neveletlen voltára, hanem a vele szembeni negatív bánásmódra utal: *Stiefkind* ugyanis mostohagyermeket jelent.

¹⁴ Schipperges – Dohr – Rüllke (Hrsg.) 1998: 105.

¹⁵ Venczel 1999.

különböző rangú mű a színházak műsortervét megvitató, népművelési minisztériumi értekezletek jegyzőkönyveiben; a Rákosi Mátyásnak a kortársak memoárjaiban megörökített, hisztérikus reakcióiban, valamint a szóban forgó produkciókra jegyet szerezni próbálók fennmaradt leveleiben.

Mint a kötet két következő írásából kiderül, Heltai a magyar szocialista operettet – Michael Werner és Michel Espagne terminusával élve – olyan kulturális transzferként értelmezi, amely – ismét Hobsbawm kategóriáival élve – egy régi hagyomány (a szórakoztató zenés színházi műfajnak a Habsburg Monarchia operettjéből kinőtt, magyarországi bulvárszínházi tradíciója) és egy kitalált hagyomány (a szovjet szocialista realista operett) kényszerű kölcsönhatásának eredményeként jött létre. A kétféle hagyomány kapcsolatának jellemzésére a könyv szerzője Kirsten Hastrup színház-antropológiai sémáját hívja segítségül, amely az interkulturális kapcsolatok típusait a kapcsolat jellege és az identifikációs stratégia alapján a kulturális szigetek, kulturális pluralizmus, kulturális kreolizáció és multikulturalizmus kategóriáival ragadja meg.

Minthogy a szocialista operett két, tartós népszerűsége szert tett képviselője – Kerekes János 1952-es *Állami áruháza* és a *Csárdáskirálynő* 1954-es, Békeffy István és Kellér Dezső által átdolgozott változata – a filmverzióinak köszönhetően ma is tanulmányozható mint előadás, Heltai e két darab részletes elemzésén keresztül illusztrálja a szocialista operett kétféle modelljét a kötet utolsó előtti írásában. A két darab ugyanis – bármennyire magán viseli a korszak politikai ideológiájának nyomát – karakteresen különbözik. Míg Kerekes filmoperettjét elsősorban a kitalált hagyomány dominanciája jellemzi, melybe mintegy elkülönülve, betétszerűen épülnek be a régi hagyomány elemei, s így Hastrup kulturális szigetek kategóriájába sorolható, addig a *Csárdáskirálynő* 1954-es, szocreál adaptációja a régi operethagyomány látványos újjáéledéséről, illetve részben kisajátításáról árulkodik, ennél fogva a kulturális kreolizáció példája.

Kakukktojásnak tűnhet a kötet hetedik írása, mely mindenekelőtt egy prózai darab, Illyés *Fáklyaláng* című drámájának 1954-es marosvásárhelyi bemutatója kapcsán illusztrálja, milyen veszélyt rejtettek magukban bizonyos nemzeti történelmi emlékezetet aktiválni képes művek előadásai a romániai magyar színpadokon az 1950-es években. Annyiban azonban ez a tanulmány is kapcsolódik a többihez, hogy a szerző az operett műfajából is említ hasonló példákat. Közülük a neveltségesség határát súrolja a *János vitéz* 1953 márciusi, kolozsvári előadásának esete, melyben a magyar nemzeti trikolór helyett a műsorfüzet címlapképevel díszített fehér zászlót lobogtattak, így kívánva kiküszöbölni a hallgatóság politikailag nemkívánatos reakcióit.

Esettanulmányok egymásutánjaként jellemeztem Heltai Gyöngyi kötetét; a könyv egésze azonban valójában jóval több ennél: módszertani tanulmányok sora is. Kedvenc oldalam ebből a szempontból a 73., ahol a szerző Marco de Marinis új teatrológiájának felvetéseit ismerteti, melyek azt a látszólag egyszerű, valójában azonban nagyon is problematikus kérdést boncolgatják, hogy mi is voltaképpen a színháztörténet tárgya. A zenetudomány, egy másik performatív

művészeti ág történetének hazai kutatói a színháztörténészekkel ellentétben ma sem igazán léptek túl a szövegközpontúság preconcepcióján – ennek oka valószínűleg több lehet pusztán maradiságnál; talán nem kis részben annak is köszönhető, hogy a nyugati műzenei hagyományt spekulatív jellegén túl éppen az írásbeliség hangsúlyozott szerepe különbözteti meg a populáris és tradicionális zenei gyakorlatok többségétől. (Az operett érdekes határeset ebből a szempontból.) Az mindenesetre az opera és operett zenetörténész kutatói számára is gyümölcsöző megközelítés lehet, hogy a színházi tény nem lehet heterogén komponenseire bontva, illetve tágabb történeti, társadalmi és kulturális kontextusától leválasztva elemezni.

Könyvismertetőmet olvasva persze felmerülhet a kérdés, miért egy zenetörténész recenzeálja Heltai Gyöngyi alapvetően színház-, társadalom- és kultúrtörténeti, illetve antropológiai vonatkozású munkáját. Túl azon, hogy az operett zenés műfaj, két okból is különösen figyelemre méltónak és érdekesnek találom ezt a könyvet. Az egyik ok személyes jellegű: különösképpen foglalkoztat Offenbach opéra-bouffe-jainak magyarországi fogadtatása, s az 1950-es évtized ebből a szempontból is igen izgalmas időszak. Másfelől a 20. század zenetörténetét vizsgálva nem hagyhatjuk figyelmen kívül azokat a – nem feltétlenül vonzó – jelenségeket sem, mint amilyen például a szocreál operett. Annál kevésbé, mivel az 1950-es évek magyar zenei életében a komoly és „szórakoztató” műfajok különös egybemosódása figyelhető meg.

Az első magyar szocreál operett, az 1950-ben bemutatott *Aranycsillag* zenéjét olyan komponista – Székely Endre – írta, aki akkoriban a hivatalos zeneélet meghatározó személyisége volt: 1948-tól a kórusélet központosítására létrehozott Bartók Béla Szövetségben töltött be vezető szerepet, 1949–1951 között pedig a Magyar Zeneművészek Szövetsége főtitkára volt.¹⁶ (Mint ismeretes, ez nagyjából olyan jellegű és funkciójú szervezet volt, mint a Heltai Gyöngyi által többször említett Színház- és Filmművészeti Szövetség). Vincze Ottó *Boci-boci tarka* című operettjét az 1953. júniusi, operettszínházi bemutatóját követően a Második Magyar Zenei Hét, vagyis egy kortárs zenei fórum keretében is bemutatták, olyan művek társaságában, mint Járdányi Pál *Vörösmarty*-szimfóniája vagy Ránki György operája, a *Pomádé király új ruhája*.¹⁷ Vincze az 1920-as években Siklós Alberttől tanult zeneszerzést a Zeneakadémián, ahol utóbb az egyházzenesz-képzőt is elvégezte. Érdekes nyomon követni, hogyan lett ebből a muzsikusból, akitől ifjúkorában orgonakíséretes latin misétételt, *Agnus Dei*t mutattak be a Zeneakadémia házi hangversenyeinek egyikén, egy olyan szocreál operett zeneszerzője, amely a mezőgazdaság kollektivizálása és a falusi osztályharc izgalmas témáját dolgozza fel, s amelyben egy traktorosbrigád-induló és két élő borjú is szerepelt. Mellesleg a mű egy lakodalmi tablóval zárul, amelyet matyó népviseletbe öltözve

¹⁶ Székely 1951 tavaszáig volt tagja a Magyar Zeneszerzők Szövetsége elnökségének, amikor egy Révai József népművelési miniszter által elrendelt zenepolitikai irányváltással összefüggésben Mihály András mellett őt tették felelőssé a korábbi „hibákért”. Péteri 2002: 17.

¹⁷ Szabó 1953: 21.

táncoltak, zenéjében pedig Vincze – operettben meglehetősen szokatlan módon – eredeti magyar népdalokat dolgozott fel; ezeket a Kodály-tanítvány zeneszerző és folklorista, Volly István válogatta össze, részben saját gyűjtése alapján. Székelyhez és Vollyhoz hasonlóan Kodály zeneszerzés-tanítványa volt Bródy Tamás karmester is, aki az Operettszínház számos premierjét dirigálta, maga is több operettet írt, s aki nem csak az 1954-es *Csárdáskirálynő*-felújítást vezényelte, hanem utóbb a Rádiózenekar dirigense lett, s egyebek mellett Richard Wagner zenedrámáinak is kiváló tolmácsolója volt. Egyszer érdemes volna írni egy tanulmányt „Kodály Zoltán szocreál operettszerző tanítványai” címmel. Nem maradhatna ki belőle Polgár Tibor neve sem, aki az 1950-es években több Offenbach-mű zenéjét dolgozta át a felismerhetetlenségig.

Nem untatom tovább a könyv iránt érdeklődőt az operett és hivatalos zene-élet összefonódásainak taglalásával. Befejezésül csak annyit mondhatok a kötet leendő olvasóinak: remélem, hogy Heltai Gyöngyi munkája számukra is olyan inspiráló és tanulságos olvasmány lesz, mint amilyen számomra volt.

Bozó Péter

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Adamik Tamás 2001: *Római irodalom az aranykorban*. Budapest.
- Batta András 1992a: *Álom, álom, édes álom... Népszínművek, operettek az Osztrák–Magyar Monarchiában*. Budapest.
- Batta, András 1992b: *Träume sind Schäume... Die Operette in der Donaumonarchie*. Budapest.
- Batta András 1998: Magyar operett az Osztrák–Magyar Monarchia utolsó évtizedeiben. Magyar operett a Monarchia széthullása után. In: Kollega Tarsoly István (szerk.): *Magyarország a XX. században. III. Kultúra, művészet, sport és szórakozás*. Szekszárd, 505–510, 515–517.
- Batta András 2004: A Monarchia osztrák–magyar operettje. In: Kárpáti János (szerk.): *Képes magyar zenetörténet*. Budapest, 206–220.
- Batta, András 2011: Austro–Hungarian Operetta under the Monarchy. In: Kárpáti János (ed.): *Music in Hungary: An Illustrated History*. Budapest, 206–220.
- Brzoska, Matthias 2009: Jacques Offenbach und die Operngattungen seiner Zeit. In: Schmierer, Elisabeth (Hrsg.): *Jacques Offenbach und seine Zeit*. Laaber, 27–36.
- Csáky, Moritz 1996: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay*. Wien – Weimar.
- Csáky Mór 1999: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség. Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról*. (Ford. Orosz Magdolna – Pál Károly – Zalán Péter.) Budapest.
- Gáspár Margit 1949: *Az operett*. Budapest.
- Gáspár Margit 1963: *A műzsák neveletlen gyermeke. A könnyűzenés színpad kétezer éve*. Budapest.
- Gáspár, Margit 1969: *Stiefkind der Musen. Operette von der Antike bis Offenbach*. Berlin.

- Heltai Gyöngyi 2009: Népszínház a nemzetépítésben. A szakmai diskurzus kialakulása (1861–1881). *Korall* (10.) 37. 57–89.
- Heltai Gyöngyi 2010: „Ott tanult meg a pesti ember magyarul nevetni és magyarul sírni” – Népszínházi nemzetdiskurzusok. In: Albert Réka – Czoch Gábor – Erdősi Péter (szerk.): *Nemzeti látószögek a 19. századi Magyarországon. 19. századi magyar nemzetépítő diskurzusok*. Budapest, 213–264.
- Heltai, Gyöngyi 2011a: *Usages de l’opérette pendant la période socialiste en Hongrie (1949–1968)*. Budapest.
- Heltai Gyöngyi 2011b: A két háború közti pesti operett stílári és ideológiai dilemmái: a Király Színház példája (1920–1936). *Táncstudományi Közlemények* (3.) 1. 53–68; (3.) 2. 33–73.
- Lamb, Andrew 2001: Operetta. In: Sadie, Stanley – Tyrrell, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 18. London. 493–498.
- Péteri Lóránt 2002: Zene, tudomány, politika. Zenetudományi Gründerzeit és államszocializmus (1951–1953). *Muzsika* (45.) 1. 16–22.
- Schipperges, Thomas – Dohr, Christoph – Rüllke, Kerstin Rüllke (Hrsg.) 1998: *Bibliotheca Offenbachiana*. Köln.
- Schwarz, Ralf-Olivier 2009a: Vom Witz des Vaudevilles zum Rausch der Operette: La Vie parisienne. In: Schmierer, Elisabeth (Hrsg.): *Jacques Offenbach und seine Zeit*. Laaber, 198–220.
- Schwarz, Ralf-Olivier 2009b: „Es ist das lustigste Theater in Paris”. Musik und Bühne am Théâtre du Palais-Royal 1831–1866. In: Schmierer, Elisabeth (Hrsg.): *Jacques Offenbach und seine Zeit*. Laaber, 46–64.
- Szabó Ferenc 1953: A II. Magyar Zenei Héten elhangzott művek. *Új Zenei Szemle* (4.) 11. 13–22.
- Szemere Anna 1979: A „sematizmus vívmánya” a szocialista realista operett. In: Berlász Melinda – Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok, 1979*. Budapest, 145–151.
- Venczel Sándor 1999: Virágkor tövisekkel. Beszélgetés Gáspár Margittal. *Színház* (32.) 8. 16–21; (32.) 9. 39–42; (32.) 10. 46–48.
- Yon, Jean-Claude 1992: La création du Théâtre des Bouffes-Parisiens (1855–1862), ou la difficile naissance de l’opérette. *Revue d’Histoire moderne et contemporaine* (39.) 4. 575–600.
- Yon, Jean-Claude 2000: *Jacques Offenbach*. Paris.